



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2010

The Businessman as Artist / New American Voices

L'édification du gratte-ciel, motif du cinéma d'avant-garde américain

Barbara Turkiër



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5058>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Barbara Turkiër, « L'édification du gratte-ciel, motif du cinéma d'avant-garde américain », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 08 avril 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5058>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'édification du gratte-ciel, motif du cinéma d'avant-garde américain

Barbara Turkiër

- 1 Le gratte-ciel est un type de bâtiment qui apparaît à Chicago vers 1870 à la faveur d'innovations techniques permettant une élévation inédite, et en réponse à un besoin nouveau pour des bâtiments commerciaux et administratifs. Au-delà de cette caractérisation historique, il est généralement perçu comme un symbole, au référent quelque peu mouvant, de la modernité, du pouvoir financier, de l'esprit d'entreprise américain, de Manhattan, voire de la ville en général. Pour Thomas Van Leeuwen, le gratte-ciel est justement « toute construction architecturale qui pourrait universellement satisfaire aux requis sémiotiques de ses connotations » (Van Leeuwen, 1986, 48)¹. Cette définition tautologique indique bien ce fait particulier au gratte-ciel : c'est un bâtiment indissociable de son image. Après les premiers travaux des architectes de l'école de Chicago, les gratte-ciel qui se construisent à Manhattan à partir des années 1890 sont des bâtiments d'emblée conçus comme des emblèmes. Édifiés par des investisseurs ou de grandes sociétés privées, ils participent de la construction d'une image de marque. C'est une architecture financée par le monde des affaires, qui ne répond à aucune nécessité publique. Chaque gratte-ciel a son identité propre, ce qui en fait aussi un bâtiment concurrentiel — les promoteurs tentant d'imaginer des bâtiments plus remarquables que les précédents. La lutte entre les tours dans le ciel fournit ainsi une métaphore de la compétition dans l'économie capitaliste. Cette primauté de l'image explique certainement que les arts visuels, en particulier américains, n'ont cessé de s'emparer de ce bâtiment.
- 2 Outre son lien à l'image, le gratte-ciel semble comporter une autre particularité qui intéresse le cinéma : sa dimension narrative. La construction du gratte-ciel offre le récit optimiste d'une élévation, d'une prouesse technique née des capacités humaines, d'une Babel moderne défiant le ciel. La forme longiligne de la tour exprime ce mouvement qui résumait, pour l'architecte Louis Henry Sullivan, la nature même du gratte-ciel : « le caractère majestueux, suggérant la finesse et l'aspiration, le pur jaillissement telle une chose qui s'élève de la terre dans une affirmation unitaire » (Sullivan, 1956, 313-14)². Le gratte-ciel est ce mouvement de surgissement. Ce récit est néanmoins hanté par la

possibilité corrélatrice d'un désastre, proportionnel à sa démesure, exploitée par le cinéma catastrophe dès *La Tour infernale* (1974), et réalisée tragiquement par l'attentat du 11 septembre 2001 sur les tours du World Trade Center. Historiquement, on construit des gratte-ciel aux États-Unis dans les grandes périodes de crise économique, dans les années 1930 et 1970 par exemple, comme pour conjurer le sort. Hubert Damisch souligne la catastrophe inhérente au gratte-ciel dans *Skyline, La Ville Narcisse* (1996), citant Le Corbusier pour qui le gratte-ciel est une « catastrophe féérique ». Dans *New York Délire*, Rem Koolhaas accentuait la dimension utopique et délirante de l'architecture de Manhattan, contre l'idée établie d'une architecture pragmatique et fonctionnelle. Il caractérise le développement urbain de Manhattan comme un « théâtre du progrès », donnant à voir la « victoire du raffinement sur la barbarie » à travers le thème sans cesse reconduit de la construction et de la ruine (Koolhaas, 2002, 13-15). C'est cette dimension narrative chargée d'ambivalence qui intéresse un certain nombre de cinéastes de l'avant-garde.

- 3 Le cinéma, qui naît en 1895, est contemporain de la vague de construction des premiers gratte-ciel à Manhattan, qui s'étend de 1890 au début des années 1930. Les années 1940 et 1950 voient peu de gratte-ciel se construire, et le cinéma d'avant-garde les montre peu, en partie parce qu'il connaît lui aussi une baisse d'activité entre le début des années 1930 et 1945. Puis ce cinéma connaît une « renaissance » après la guerre (Noguez, 2002), alors que la construction des gratte-ciel reprend aux États-Unis. Cette conjonction approximative entre l'histoire des gratte-ciel et celle du cinéma d'avant-garde recouvre un rapport commun à la modernité, dans son sens à la fois historique et esthétique : la modernité architecturale, dont le gratte-ciel est un emblème, est valorisée comme un sujet artistique par les artistes modernistes américains, qu'il s'agisse de peintres, de photographes ou de cinéastes. Néanmoins, dans le cas du cinéma américain, les qualificatifs de « modernistes » ou « d'avant-garde » sont sujets à débat. Nous employons ici le terme d'avant-garde dans le sens large qu'impose ce concept dans le contexte du cinéma américain, qui se développe de façon différente des avant-gardes cinématographiques européennes, davantage liées à des mouvements artistiques. La constitution de ce mouvement américain a certes des liens avec des courants artistiques nationaux (comme la *straight photography* ou la poésie objectiviste), mais elle est surtout indissociable du mouvement des cinéastes amateurs et de la formation du cinéma documentaire (Wolfe, 1995, 234-66). Une définition simple comprend donc des films non narratifs, réalisés hors d'Hollywood, souvent en 16 mm, et dont l'intention première est d'explorer les possibilités artistiques du cinéma. C'est en ce sens que ce cinéma rejoint le projet moderniste, dans le sens esthétique d'une exploration réflexive du médium.
- 4 Nous suivons ici la périodisation proposée par Jan-Christopher Horak dans l'introduction de son ouvrage *Lovers of Cinema*, avec une première « avant-garde » américaine dans les années 1900 à 1930, et une seconde après la seconde guerre mondiale (comprenant elle-même plusieurs générations de cinéastes). Cette étude s'appuie sur des films datés de 1902 à 1964, et ne prétend nullement à l'exhaustivité. Il s'agit, dans une perspective esthétique, d'identifier des points de rapprochement et d'écart qui existent entre le cinéma, les autres arts plastiques et certaines évolutions urbaines, au travers d'exemples de représentations du gratte-ciel et plus largement de la *skyline* de Manhattan. La représentation des gratte-ciel au cinéma témoigne des attitudes changeantes des cinéastes face à la modernité urbaine et aux valeurs de l'Amérique. Les dimensions iconiques et narratives du gratte-ciel sont explorées dans des films qui mettent souvent

en scène la construction du gratte-ciel, ou au contraire sa décomposition au service de dispositifs formels ou conceptuels.

Les années 1920

- 5 Si les gratte-ciel sont nés à Chicago, c'est New York qu'ils viennent bientôt à symboliser, au point d'en devenir la métonymie. Contemporaine des débuts du cinéma, la constitution de la *skyline* new-yorkaise est captée sur pellicule. Les films des premiers temps qui montrent New York sont des « *scenic* », des films de panoramas dont l'intention n'est pas (ou pas principalement) artistique, dans la lignée de dispositifs pré-cinématographiques. Les vues d'ensemble de New York, filmées depuis la mer, le fleuve ou le sommet d'une tour, sont multiples, comme dans *Panorama from Times Building, New York* de Wallace McCutcheon (1905) ou *Seeing New York by Yacht* de Frederick S. Armitage et A.E. Weed (1902). C'est déjà par sa *skyline*, encore très incomplète, que l'on appréhende l'architecture new-yorkaise. Un exemple en est *Skyscrapers of NYC from North River* (1903) de J.B. Smith, un film tourné pour l'Edison Manufacturing Company. On y voit le sud de Manhattan depuis un bateau, entre Barclay Street et Battery Park, et l'on remarque quelques tours éparses. Par ailleurs, la fascination qui entoure la construction des gratte-ciel pousse des cinéastes à filmer des bâtiments en train de naître, comme dans le très court *Beginning of a Skyscraper* (1902), cadré par un certain Robert K. Bonine : on ne voit alors rien du gratte-ciel si ce n'est un trou où s'échinent des ouvriers, le titre seul donnant la promesse du bâtiment futur. Le film dure 31 secondes. Ce bâtiment à venir est sans doute l'un des premiers gratte-ciel du cinéma.
- 6 Face aux vues Lumière représentant Paris, filmer la *skyline* participe de la valorisation d'un paysage spécifiquement américain, à une époque où les artistes américains cherchent toujours à se démarquer des traditions européennes pour affirmer leur identité propre. À l'époque où ces films sont tournés, Henry James décrivait la ville, alors qu'il remontait le fleuve Hudson en bateau, comme une « pelote d'épingles de profil » (« *a pin-cushion in profile* »). La critique de l'anglophile James témoigne de l'image d'un bâtiment typiquement américain, en rupture avec toute tradition historique (James, 1946, 77)³. Comme le montre Thomas Van Leeuwen, le gratte-ciel est dès l'origine perçu comme un objet culturel caractérisant les États-Unis en propre, niant le passé architectural dont il est en partie inspiré, notamment le Bauhaus et le modernisme architectural européen (1986, 36). En 1923, le paysagiste Charles Downing Lay affirmait par exemple ce caractère indigène en ces termes : « L'architecture de New York est unique dans sa conception et dans sa réalisation. Elle est indigène et n'a pas d'égale dans le monde. Comme tout art achevé, elle est née de notre mode de vie et peut être considérée par nous-mêmes aussi bien que par les étrangers comme l'expression de notre génie composite. »⁴ Accompagnant la montée en puissance économique et politique des États-Unis, le gratte-ciel vient à symboliser ces éléments que l'Amérique revendique pour sienne, contre l'Europe : la liberté, l'absence de limites spatiales, l'absence de traditions, le pragmatisme et la simplicité des formes. Des éléments proprement américains s'ajoutent à l'héritage européen, comme la mythologie de la Frontière. Le gratte-ciel apparaît au moment où se clôt la conquête de l'Ouest. Pour Rem Koolhaas par exemple, le gratte-ciel représente un déplacement de la Frontière vers le ciel, à l'instar de la conquête de l'espace des années Kennedy (Koolhaas, 2002, 87). En documentant la naissance des gratte-ciel, ces films des

premiers temps participent de l'invention du paysage américain emblématique qu'est la skyline de Manhattan.

- 7 À cette première image du gratte-ciel comme emblème national et signe de la grande ville, succède à partir des années 1920 une vision plus complexe, amorçant une critique de la modernité urbaine. Dans *Manhatta* de Charles Sheeler et Paul Strand (1921), *Split Skyscrapers* (1924) d'Al Brick, *Twenty-Four Dollar Island* de Robert Flaherty (autour de 1926) et *Skyscraper Symphony* de Robert Florey (1929) se dessine également une approche spécifiquement américaine du paysage urbain, contemporaine (ou même antérieure pour *Manhatta*) des « symphonies urbaines » européennes. Contrairement à l'éloge de la vie urbaine qu'opère par exemple *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929), le gratte-ciel, comme plusieurs éléments du paysage industriel new-yorkais, devient dans ces films le symptôme d'une modernité dont on critique les méfaits, tout en en célébrant la séduction visuelle. La nature apparaît souvent en contrepoint, comme un lieu de recueillement et de réconciliation, dont la vie en ville prive les hommes, dans la tradition de la pastorale américaine.
- 8 Cette vision s'inscrit dans la continuité des autres arts visuels des années 1920, qui témoignent de la même ambivalence à l'égard d'un paysage industriel, à la fois choisi comme sujet de la représentation et exposé dans sa froideur aliénante. Dès son origine, le gratte-ciel développé par les architectes de l'école de Chicago est valorisé comme un emblème de la modernité architecturale. En 1890, John Root, l'architecte du Monadnock Block à Chicago, affirme en parlant des immeubles d'affaires qu'ils devraient « [exprimer] par leur masse et par leurs proportions, dans un sens large et élémentaire, l'idée des grandes forces stables et conservatrices de la civilisation moderne »⁵. En 1929, R.W. Sexton évoquait également cette dimension moderne attenante au gratte-ciel : « Le gratte-ciel a été le premier édifice à matérialiser, dans notre pays, les tendances à l'œuvre pour imposer un style résolument moderne. »⁶. À son apparition, le gratte-ciel s'offre donc comme le réceptacle d'un monde et d'un mode de vie nouveaux, ainsi que le modèle d'une nouvelle architecture orientée vers le commerce et le travail à col blanc. C'est à ces différents titres qu'il intéresse des artistes se réclamant de la modernité artistique, comme d'autres formes architecturales contemporaines, notamment le bâti industriel. Ces représentations picturales sont souvent marquées par une ambivalence, entre la fascination pour des formes géométriques et nettes qui résument la ville contemporaine d'une part, et la perception des conséquences négatives de cette modernité urbaine sur les conditions de vie, d'autre part. Ainsi, le peintre Abraham Walkowitz réalise dans les années 1920 une série représentant le centre-ville sur un thème anthropomorphe, les gratte-ciel apparaissant comme des êtres vivants. Dans *Métropole n°2* (1923), les bâtiments semblent se blottir les uns contre les autres. Ils ne sont plus inanimés mais se substituent aux citoyens, dans une perspective expressionniste. Georgia O'Keeffe représente le Radiator Building la nuit (*Radiator Building - Night, New York, 1927*) et d'autres peintres font baigner les gratte-ciel dans cette ambiance nocturne. O'Keeffe peint une série de vingt vues de New York, où elle montre amplement ces bâtiments. De même, les dessins du délinéateur Hugh Ferriss (1889-1962) ont un rôle essentiel dans l'acceptation par le public de ces formes architecturales nouvelles, et influencent largement les architectes de sa génération. Ces visions montrent des bâtiments nimbés dans l'obscurité, émergeant en blanc lumineux comme des diamants, des glaciers ou des temples. L'environnement urbain du bâtiment est systématiquement gommé, comme l'est la présence humaine. Le bâtiment apparaît comme une formation rocheuse dont l'existence semble naturelle.

- 9 Par la simplicité de ses formes, le gratte-ciel est également un objet de choix pour des projets artistiques qui font de la matérialité et de l'objectivité leur but. La « *straight photography* » développée notamment par Paul Strand, valorise des représentations aux contours nets, des compositions géométriques aux forts contrastes, contre le courant pictorialiste qui le précède. Le projet est autant de critiquer la domination de la machine, que, pour l'artiste, de développer l'approche d'un « chercheur authentique », en quête d'une connaissance vraie. La peinture de Charles Sheeler ou de Charles Demuth utilise également cette ligne claire, ces contours nets. Les lignes des gratte-ciel fournissent un objet idéal pour explorer cette matérialité et cette simplicité des formes, les effets de lumière et de contraste nés de leurs éléments architecturaux —fenêtres, détails de façade etc.
- 10 C'est justement un peintre (Charles Sheeler) et un photographe (Paul Strand) qui signent le premier film de ville américain, *Manhatta* (1921), qui se démarque nettement des « *scenic* » antérieures par sa complexité et son ambition artistique. Jan-Christopher Horak a montré comment le film se situe au croisement de l'abstraction des arts picturaux modernistes, et d'une célébration whitmanienne et romantique de Manhattan. À travers les intertitres qui présentent des extraits d'un poème de Whitman, la cité devient une sorte de paysage primitif (Horak, 1995, 267-86). Le gratte-ciel y est cadré d'une façon très proche de la série de photographies que Charles Sheeler consacre au centre-ville vers 1920. Par exemple, le cliché *New York, Buildings in Shadows and Smoke* (1920) est une photographie que reproduit presque parfaitement l'un des plans de *Manhatta*. De fait, en même temps qu'il co-réalise *Manhatta* en 1921, Sheeler travaille sur une série de photographies et de tableaux sur le centre-ville. Les lieux y sont dépourvus de toute présence humaine, les fenêtres ne sont que des carrés de nuances grises, le trait est net, les tours sont dures dans leur verticalité. Le gratte-ciel devient la métonymie d'une ville moderne inhospitalière. Sheeler retire de ses tableaux toute expressivité de la touche, toute marque visible ou appuyée de sa présence. Le retrait du peintre est le reflet du caractère impersonnel de l'époque. Comme le formule Karen Lucic : « Au lieu d'être la scène d'une activité humaine ou le support d'une identification subjective, la ville n'est ici qu'un écran vide sur lequel est projetée la radicale altérité des formes » (1991, 468).
- 11 Contrairement à ces tableaux et photographies, *Manhatta* est parcouru de foules. Les hommes n'y sont pas des protagonistes individualisés mais une masse indistincte de travailleurs qui alimentent la grande ville de leurs flots pendulaires. Ils arrivent par le bateau au début du film, ou se massent dans une rue animée, avant le dernier plan, filmés d'abord depuis le haut d'un bâtiment, puis plus près, mais toujours en plongée. Leur domaine est au niveau du sol. Les plans sur les tours, qui sont tous filmés depuis des points élevés, appartiennent à un espace distinct, et se détachent du ciel, sans aucune présence humaine. Là encore, la seule rencontre entre l'homme et la tour est indirectement amenée par les plans de construction qui se trouvent dans les premiers instants du film : plans de pelleteuse déblayant des débris, ouvriers armés de pelles, grues tournoyant dans l'air, travailleurs marchant sur des poutres tels des funambules etc. Les images de tours viennent après ces plans, ce qui suggère qu'elles sont le résultat de ce labeur. L'homme est donc le travailleur mis au service de la grande ville, de sa croissance économique et architecturale. Il est toujours filmé de façon non singularisée et en plongée, marquant visuellement la domination de cet environnement mécanisé sur lui. Les images véhiculent donc des effets de sens en décalage par rapport au message de réconciliation que communiquent les citations de Whitman.

- 12 Certains films postérieurs à *Manhatta* se développent dans la direction d'un cinéma « expérimental » au sens strict. *Split Skyscraper* (1924) fut réalisé au sein d'une série intitulée « Looney Lens » pour la Fox, et l'appellation nous indique bien qu'il s'agit d'un film de trucage, destiné à divertir le public au début d'une projection. Le réalisateur dédouble l'écran verticalement en miroir, sur des plans inclinés montrant des gratte-ciel. Cet effet emploie certains procédés utilisés ensuite par Dziga Vertov dans *L'Homme à la caméra*. Le film exploite une affinité entre les lignes simples du gratte-ciel et les jeux optiques du cinéma structurel. *Skyscraper Symphony* de Robert Florey (1929) est sans doute directement inspiré de *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann. Il en adopte le montage « musical » par le contraste entre des plans composés selon des lignes géométriques, plans inclinés vers la droite puis vers la gauche, qui dynamisent les droites des gratte-ciel. Les gratte-ciel sont aussi filmés sous d'autres angles : dans une série de mouvements panoramiques remontant le long des tours, puis dans plusieurs plans fixes en contre-plongée, où ils apparaissent comme des masses hiératiques et surplombantes. On y reconnaît notamment le Woolworth Building. Plusieurs gratte-ciel sont aussi surmontés d'un drapeau, pratique courante à l'époque pour indiquer le nom du promoteur ou du bâtiment, et qui participe de l'identification du bâtiment à son promoteur. La caméra prend plus de liberté à mesure que le film avance, elle oscille par de petits mouvements en suivant les gestes du cinéaste, comme bercée de droite à gauche. Les hommes sont souvent absents : un seul plan montre des passants dans la rue. Significativement, le film se clôt sur des images de chantier. Au pied d'une tour, une pelleuse s'active : la construction du gratte-ciel est un éternel recommencement. Le film se fait ainsi l'écho de la dynamique de constructions qui marque les années 1920.
- 13 Dans ces films des années 1920, les gratte-ciel, filmés depuis d'autres tours, apparaissent le plus souvent comme des masses sombres, dans des compositions dotées de forts contrastes, sous l'influence perceptible de la photographie. La présence humaine est rare. Le carton titre initial de *Twenty-Four Dollar Island* de Flaherty (1926) impose un ton plus critique que dans *Manhatta* : « New York, symbole d'industrie, de finance et de pouvoir impressionnants, où les hommes paraissent minuscules face à l'immensité de ce qu'ils ont conçu — machines, gratte-ciel — montagnes d'acier et de pierre »⁷. Si les hommes peuvent être loués pour avoir conçu ces constructions d'acier, ils paraissent néanmoins petits à côté d'elles. Dans le film, ils sont là encore « remplacés » par les gratte-ciel : « [Ce n'est] pas un film qui parle des hommes, mais des gratte-ciel qu'ils ont érigés, en diminuant complètement l'humanité elle-même » déclare également Flaherty, poursuivant la même idée⁸. Les activités de construction sont, là encore, au cœur du film. Après des images de gravures montrant l'achat de Manhattan puis une vue d'ensemble de la ville, le film commence par un plan en contre-plongée, puis en plongée, d'une grue qui élève une charge de terre. Plusieurs plans montrent les mouvements latéraux des pelleuses et des grues dont la lenteur est filmée avec une certaine sensualité. C'est un portrait en mouvement d'une ville elle-même *in progress*, en cours d'édification. Le film joue de l'effet spectaculaire des machines, et des hauteurs où elles s'élèvent. Après une autre vue d'ensemble sur Manhattan, plusieurs plans rapprochés montrent des ouvriers. Le cinéaste s'attarde sur leur travail en multipliant les plans rapprochés, et en montre l'extrême dureté physique. Ainsi, comme dans *Skyscraper Symphony*, on alterne des plans sur des machines, sur la ville, et sur les ouvriers, ordre qui dénote l'inféodation des ouvriers au projet plus vaste de l'édification de la grande ville. Contrairement à la symbiose entre ville et nature que visait *Manhatta*, Flaherty montre la civilisation urbaine comme

surpuissante et destructive de l'homme, mais aussi de la nature : des rochers sont dynamités, les rares arbres qui apparaissent sont filmés depuis Central Park, sur fond de gratte-ciel. Le film s'ouvre et se clôt sur des plans d'ensemble de la ville : *bird's eye view* en plongée au début, *skyline* vue de profil, à la fin. Les seuls plans rapprochés du film sont ceux qui montrent les ouvriers. Outre leur valeur introductive et conclusive, l'échelle du plan d'ensemble signale visuellement la domination de l'échelle urbaine sur l'échelle humaine.

- ¹⁴ Contrairement à *L'homme à la caméra* de Vertov ou à *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, les films de ville américains ne célèbrent donc jamais de façon enthousiaste les progrès de la modernité urbaine, où l'on célèbre la vitesse et les techniques nouvelles des constructions ou des moyens de transport, dont la caméra se fait le prolongement. La perte de la nature s'y fait sentir. Parallèlement, le gratte-ciel devient l'image de la modernité architecturale. Le récit de sa construction est celui d'une prouesse à l'égal de l'écrasement des hommes qu'elle rend nécessaire, voire de leur relégation hors champ.

Skyscraper (1959) et N.Y., N.Y (1957)

- ¹⁵ Deux films poursuivent et déplacent le récit de la construction du gratte-ciel dans le contexte bien différent des années 1950. Le mouvement de rénovation urbaine qui change le visage de New York à partir des années 1930 sous l'impulsion de Robert Moses se poursuit dans l'après-guerre, et New York connaît des transformations notables : extension suburbaine, construction de logements à forte densité, valorisation de la civilisation de l'automobile. *Skyscraper* (1959) de Shirley Clarke témoigne du dynamisme de cet état d'esprit bâtisseur. Poursuivant une autre voie, *N.Y., N.Y.* de Francis Thompson (1957) oriente l'héritage des « symphonies urbaines » des années 1920 dans la direction d'une expérimentation structurelle plus radicale.
- ¹⁶ Comme de nombreux films cités, *Skyscraper* (1959) montre l'érection d'un gratte-ciel comme un grand ouvrage collectif, mais Shirley Clarke construit son film comme une ode au progrès. L'époque a changé, comme l'annonce la chanson inaugurale : « Ville magique sous le soleil, qui fait fuir l'obscurité. La ville devient plus lumineuse, plus claire, plus juste. Nous allons chasser les ombres, effacer les ombres de notre ville à présent. »⁹. On voit alors une série de gratte-ciel aux façades en pierre des années 1900 (en particulier le Bayard Building de Sullivan et L.P. Smith, datant de 1897, et le Little Singer Building d'Ernest Flagg, 1902-1904), symboles d'un héritage architectural désormais menacé. Puis une voix off masculine retentit pour seconder la musique : « Les façades anciennes doivent disparaître, comme le cheval, elles ont fait leur temps. Vieux murs qui s'écroulent dans la poussière, signes qu'il nous faut construire », puis la voix répète « nous allons placer un nouveau gratte-ciel dans le sol », phrase qui devient un leitmotiv du film¹⁰. Suivent des plans de bâtiments qui s'écroulent et de ruines. Le film débute donc par une profession de foi en l'avenir, que représente la nouvelle génération de gratte-ciel aux façades de verre. Si l'on suit l'opposition visuelle entre anciens et nouveaux gratte-ciel, les ombres qui accompagnaient les gratte-ciel dans les photographies de Charles Sheeler, laissent place aux façades lumineuses et réfléchissantes des gratte-ciel des années 1950. Plus largement, les « ombres » du passé disparaissent : le monde qui s'est écroulé pendant la seconde guerre mondiale va laisser place à une nouvelle ère dont le gratte-ciel de verre est le symbole. Le message de ce début offre donc une nouvelle version du récit mêlant

création et destruction, conjuration du passé et foi en l'avenir, qui préside à l'édification du gratte-ciel.

- 17 Les images qui composent *Skyscraper* ont été tournées par Willard Van Dyke, le documentariste, notamment co-auteur de *The City* (1938) avec Ralph Steiner. Depuis des années, Van Dyke avait suivi la démolition et l'érection du Tishman Building, sur la 53^{ème} rue. Ne sachant exactement comment monter ses images, il avait sollicité la collaboration de Shirley Clarke. La particularité de ce film réside dans sa forme, celle d'une « comédie musicale » selon Clarke. On passe donc ainsi de la « symphonie urbaine » à une référence au *musical* et au jazz, que l'on retrouve à la même époque dans *Highway* (1958) de Hilary Harris ou *Daybreak Express* de D.A. Pennebaker (1955). New York joue un rôle évident dans la comédie musicale hollywoodienne, d'abord parce que c'est à Broadway que les comédies musicales connaissent leur succès, et parce que la ville apparaît dans plusieurs comédies musicales au cinéma autour de ces années, comme dans *The Band Wagon* de Vincente Minnelli (1953) ou *West Side Story* de Robert Wise (1961). Pour *Skyscraper*, Shirley Clarke imagine le dispositif suivant : les ouvriers qui construisent le bâtiment sont les narrateurs du film. Déjouant l'autorité d'un commentaire univoque, la voix off prend la forme d'un dialogue entre deux personnages dont l'un pose des questions, et l'autre répond. Le film est à mi-chemin entre le documentaire et la fiction, avec des dialogues prononcés par des acteurs, de la musique, et un montage offrant une forme de narration. Dans cet entre-deux, *Skyscraper* marque aussi un tournant dans la carrière de Clarke, dans son évolution du documentaire et du cinéma expérimental, vers la fiction avec *The Connection* (1961) puis *The Cool World* (1964)¹¹.
- 18 Dans sa structure, *Skyscraper* s'organise selon la chronologie de la construction du gratte-ciel : discussions autour du plan, fabrication des pièces en usine, creusement et installation des fondations, assemblage de la structure porteuse étage par étage, puis des murs, enfin aménagement des espaces intérieurs, inauguration et état final du gratte-ciel. Le film est en quelque sorte la suite de *Beginning of a Skyscraper* (1902), et de *Twenty-Four Dollar Island* (1926), qui montraient l'établissement des fondations. On se concentre ici surtout sur l'élévation du bâtiment, examinée de façon didactique étape par étape. La voix-off offre un commentaire humoristique et pédagogique. Certains plans témoignent également de l'intérêt de Clarke pour la culture noire-américaine : sur le thème musical « *you gotta dig* », un gros plan est fait sur un ouvrier noir gérant les opérations. Quelqu'un appuie sur la dynamite et un talus de terre explose, puis un air de jazz s'élève.
- 19 Le gratte-ciel y est montré comme une œuvre collective, comme dans les autres films présentés ici. Le thème musical principal du film en témoigne : « Il faut beaucoup d'hommes, beaucoup de temps, pour mettre un gratte-ciel dans le ciel. »¹². Mais alors que l'ouvrier était précédemment filmé en plongée s'échinant dans un fossé, il est montré ici dans les hauteurs, accomplissant son travail sur le fond du ciel avec une apparente joie. Le commentaire présente les ouvriers comme des « professionnels », répartis en différents corps de métiers, selon l'agenda de leur intervention sur le bâtiment. Pour la première fois, ils sont filmés à la même hauteur que le bâtiment lui-même. Plusieurs séquences se placent de leur point de vue. La ville apparaît en contrebas. Les ouvriers défient le vertige. Ils sont filmés comme des danseurs sur les poutres suspendues — ce qui rappelle les premiers films de danse de Clarke — et la photographie magnifie leur silhouette noire sur fond de paysage. Le film véhicule une évidente empathie à l'égard de ses personnages, par exemple en s'attardant sur la pause déjeuner, qui suscite des commentaires amusés en voix off.

- 20 Comme dans les autres films, la construction du gratte-ciel permet de réintroduire la figure humaine dans cette architecture. Ce sont les ouvriers qui sont les héros du récit, et non ceux qui jouiront du bâtiment, ou ceux qui l'ont imaginé ou financé. La structure du film est donc porteuse d'un commentaire : les personnages qui construisent le bâtiment et ceux qui l'investissent à la fin du film appartiennent à des sphères sociales distinctes. La fin du film rompt ainsi avec la tonalité des séquences précédentes, par un changement de rythme et de couleur : l'inauguration du bâtiment puis la vie qui y commence sont filmées en couleur, marquant la réalité présente du bâtiment. Après l'activité frénétique de la construction, des plans fixes et vides montrent une succession d'objets — meubles, horloges, chaises, de style contemporain. L'empathie avec les personnages, qui caractérisait le reste du film disparaît.
- 21 Cependant, le film avance sur un ton très optimiste, et témoigne d'une foi en l'avenir qui rappelle l'enthousiasme qui entourait la construction des premiers gratte-ciel. C'est un éloge à la prouesse technique de sa construction. Son message pourrait être résumé ainsi : grande œuvre collective, le gratte-ciel est un miracle de la collaboration, de la logistique et de la technique. L'enjeu de classe est donc contrebalancé par ce ton unanimement enthousiaste, qui célèbre l'association du travail de chacun à son poste, vers le même but. L'élévation du gratte-ciel ne remet pas en question l'échelle des catégories sociales. Les ouvriers sont clairement étiquetés selon leur corps de métier et leur fonction sur le chantier. Élevés physiquement au haut de la tour, ils disparaissent finalement du bâtiment achevé dans les plans finaux. Le film pointe bien cette ironie — et contribue à réhabiliter leur travail.
- 22 *N.Y., N.Y.* de Francis Thompson (1957) reconfigure l'héritage des années 1920 dans une direction radicalement autre. Le film connaît sa forme finale en 1957 mais sa réalisation dure dix ans, et il connaît une première sortie en 1951. D'une durée de quinze minutes, il est issu de milliers d'heures de rushes. Comme dans les « symphonies urbaines », le film de Francis Thompson suit la temporalité d'une journée, du matin jusqu'au soir. Mais il ne se concentre nullement sur l'activité humaine et sociale des villes comme les films de ville européens. En utilisant des lentilles kaléidoscopiques, des objectifs à courte focale et des filtres colorés, le film exploite l'architecture verticale de Manhattan pour créer une série d'effets graphiques et plastiques, qui mène le spectateur à un sentiment de désorientation. Des plans inversés et des très gros plans s'ajoutent à ces procédés pour produire des formes inédites à partir des éléments urbains. C'est une ville de surface et de faux-semblants qui est recréée, où les façades des immeubles semblent se liquéfier, ou perdre leur verticalité. Plutôt que de construire, au sens propre et figuré, l'emblème qu'est le gratte-ciel, le film lui fait subir des déformations au point de le rendre méconnaissable. Les éléments identifiables de l'architecture new-yorkaise sont reconstruits au sein d'un espace proprement cinématographique. Le spectateur expérimente une perte de repères, produite par les éléments mêmes qui devraient rendre l'espace lisible : les gratte-ciel et les ponts de Manhattan — l'architecture emblématique de la ville. Les derniers plans du film qui montrent des bâtiments détachés de leur base, flottant dans le ciel bleu, métaphorisent ce processus d'abstraction. Loin des réalités terrestres, New York devient une pure réserve de formes. Avec ce film, on passe donc du grand récit de l'édification du gratte-ciel, à un démantèlement, une désarticulation du gratte-ciel, au service d'un projet purement formel, dénué de toute dimension critique.

Empire (1964)

- 23 Si ce film éprouve notre capacité à reconnaître l'architecture emblématique de New York, on pourrait dire qu'*Empire* d'Andy Warhol (1964) opère par un procédé exactement inverse : épuiser, par la très longue durée du plan, le caractère iconique du bâtiment. Le film est une méditation sur le rapport entre la présence physique du matériau profilmique, sa représentation cinématographique et son pouvoir symbolique. Si on le compare à *Skyscraper* de Shirley Clarke, *Empire* interroge aussi les dimensions narratives et emblématiques du gratte-ciel. Mais là où Shirley Clarke tentait de transformer un matériau documentaire en forme fictionnelle, Andy Warhol explore au contraire les limites de la narrativité.
- 24 À sa construction, l'Empire State Building devait être, selon un document publicitaire de 1931, « un gratte-ciel dépassant par sa taille tout ce qui a jamais été construit par l'homme ; surpassant dans sa simple beauté tous les autres gratte-ciel jamais conçus, et satisfaisant dans son agencement intérieur aux exigences les plus rigoureuses du locataire le plus exigeant » (Koolhaas, 2002, 138). Le bâtiment répondait ainsi à une logique de surenchère par rapport aux constructions existantes. De la même façon, le film de Warhol s'inscrit dans un mouvement de surenchère dans la filmographie de l'artiste. *Empire* (1964) marque l'apogée de la période des films muets d'Andy Warhol, et de la logique Duchampienne qui animait *Kiss* (1963), *Sleep* (1963) et *Eat* (1964). C'est le film le plus long de Warhol à l'époque — huit heures et cinq minutes (*Sleep* durait cinq heures vingt). Il ne comporte aucun mouvement de caméra (contrairement à *Sleep*) et aucune coupe visible. Les événements sont nécessairement minimalistes (le passage du jour à la nuit, l'apparition de lumières aux étages élevés du gratte-ciel, le passage d'oiseaux). Atteignant des sommets de durée et d'inaction, le film montre, justement, le sommet du bâtiment.
- 25 En filmant la partie supérieure du bâtiment, son sommet étagé et éclairé, Warhol choisit la partie du gratte-ciel la plus à même d'être identifiée par le spectateur. Les architectes des gratte-ciel de Manhattan plaçaient une grande importance dans le dessin de ces parties supérieures, qui font partie des éléments de distinction des gratte-ciel entre eux. Le film s'étend pendant de longs moments dans l'obscurité, où la tour est cachée par la nuit, alors que le sommet crénelé de l'Empire State Building, éclairé et bien reconnaissable, est la seule partie apparente. C'est le sommet qui fait de l'Empire State une tour reconnaissable. Il souligne aussi la propension du gratte-ciel à faire signe, dans des rapports possibles de métonymies successifs : la pointe éclairée signifie l'Empire State, qui signifie Manhattan, qui signifie l'Amérique... Parce qu'*Empire* est, au moins en partie, un film qui a été créé pour qu'on parle de lui, il correspond aussi parfaitement à la logique publicitaire du gratte-ciel, dont la fonction est de capitaliser sur le nom ou la firme de son propriétaire. La plupart des spectateurs en parlent, sans doute, sans l'avoir vu dans les conditions de projection édictées par Warhol (huit heures continues, projetées à une vitesse de 16 images par secondes). C'est dire si la rumeur du film le précède — un aspect du film certainement intentionnel.
- 26 La réalisation d'*Empire* se distingue des films précédents de Warhol à plusieurs titres : d'une part, Warhol utilise une caméra qu'il vient d'acquérir, la première Auricon synchrone, dont il exploitera les capacités d'enregistrement du son dans des films postérieurs. Paradoxalement, c'est avec cette caméra qu'il tourne ce film totalement

silencieux. Il s'entoure de Jonas Mekas, à la caméra, et de John Palmer, un assistant. Ils s'installent le 25 juillet 1963 environ au 40^e étage du Time-Life Building. L'Empire State Building comportant 102 étages, le plan est donc filmé depuis une hauteur à peu près médiane. Les lignes du bâtiment sont droites, et non pas infléchies par la perspective, de sorte que l'attention du spectateur n'est pas attirée vers le point de vue physique de la caméra. Ceci participe des stratégies opérées par Warhol pour gommer (pour autant que le dispositif cinématographique le permet) les signes de sa présence. *Empire* est aussi le premier film de Warhol sans sujet humain devant la caméra. La fixité absolue du plan contribue également à l'affirmation simple de la présence du bâtiment et de l'effacement du cinéaste.

- 27 L'architecture et l'environnement urbain ne jouent pas un grand rôle dans les autres films de Warhol, de sorte que son intérêt pour l'Empire State Building semble essentiellement guidé par la nature emblématique du bâtiment : une architecture exprimant la puissance financière — que l'on peut mettre en lien avec le rôle central de l'argent dans l'œuvre et les déclarations de l'artiste. Par ailleurs, l'Empire State Building est sans doute le gratte-ciel new-yorkais le plus identifiable et le plus familier des spectateurs. C'est une entité architecturale connue au-delà des frontières de la ville, qui signifie visuellement New York. Selon les termes de Warhol, le bâtiment est une « star » (Malanga, 1967), comparable à celles dont il reproduit l'image dans ses *silk-screens*. Warhol souligne aussi involontairement par ce terme la dimension anthropomorphe du gratte-ciel, prolongement de l'ego de son promoteur. Par ailleurs, la tour figure dans de nombreux *establishing shots* de films de fiction, pour indiquer que l'action se déroule à New York. De ce point de vue, *Empire* nous présente un récit new-yorkais avorté, le début d'une histoire qui, de façon absurde, resterait bloquée à son premier plan. L'emblème se fige. Ainsi, le film va à l'encontre des dimensions narratives que portent le gratte-ciel, que ce soit le récit de sa construction, ou la « *success story* » commerciale dont il est censé être la manifestation. Mais on pourrait aussi bien dire que le ralenti atmosphérique engendré par le défilement à 16 images par seconde et l'extrême durée du film attirent l'attention du spectateur vers des micro-événements, tels que les variations de lumière ou le passage des oiseaux, qui font émerger une forme de récit basé sur la valorisation d'« instants quelconques ». *Empire* offre en tout cas une réflexion sur les limites du récit cinématographique autant que sur l'épuisement de nos capacités d'attention.
- 28 L'exemple de ces quelques films témoigne des façons diverses dont la représentation des gratte-ciel dans le cinéma d'avant-garde, comme dans les autres arts visuels, participe d'une stratégie d'affirmation d'un art à la fois moderne et américain. Faisant le récit de l'édification des gratte-ciel, les films des années 1920 entretiennent un rapport ambivalent à la modernité urbaine : ils célèbrent la beauté imposante de ces bâtiments, et la prouesse technique matérialisée par l'effort collectif, mais montrent que sa construction asservit les hommes, s'ils ne disparaissent pas tout simplement du tableau. Si la critique sociale attenante à la représentation de la métropole industrielle s'assouplit après la guerre, la ville n'est jamais le lieu apaisé d'une relation entre le bâti et les hommes. Les films montrent des expériences de désorientation et de confusion, ou dans *Empire*, démonte les dimensions narratives attachées au gratte-ciel comme architecture emblématique du rêve de réussite économique américaine. Le gratte-ciel est une métonymie de la ville et les éléments de son architecture, sommets crénelés, ornements gothiques ou façades de verre, alimentent des variations graphiques infinies, comme dans *N.Y., N.Y.* de Francis Thompson, ou plus tard dans *Side/Walk/Shuttle* d'Ernie Gehr (1985).

Ces éléments nourrissent alors un ballet cinématographique fondé sur le caractère reconnaissable et méconnaissable de cette architecture. Peut-être est-ce la revanche des hommes sur une architecture qui revendique sa démesure.

BIBLIOGRAPHIE

BLISTENE, Bernard et BOUHOURS Jean-Michel, *Andy Warhol, cinéma*, Paris, éditions Carré et Centre Pompidou, 1990.

CLAIR, Jean, dir., *Les années 20 : l'âge des métropoles*, Montréal et Paris, Musée des beaux-arts de Montréal et Gallimard, 1991.

DAMISCH, Hubert, *Skyline : la ville Narcisse*, Paris, Seuil, 1996.

HORAK, Jan-Christopher, dir., *Lovers of Cinema: The First American Avant-Garde 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

GIEDION, Siegfried (1941), *Espace, Temps, Architecture*, Paris, Denoël, 2004.

JAMES, Henry, *The American Scene*, New York, Charles Scribner's Sons, 1948.

KOOLHAAS, Rem (1978), *New York Délire*, Paris, Parenthèses, 2002.

LUCIC, Karen, « Variations sur la ville », in Jean Clair, dir., *Les années 20 : l'âge des métropoles*, Montréal et Paris, Musée des beaux-arts de Montréal et Gallimard, 1991, 450-471.

LUCIC, Karen, *Charles Sheeler and the Culture of the Machine*, Londres, Reaktion Books, 1991.

MALANGA, Gerard, « "The Empire State Building is a Star", an Interview with Andy Warhol », New York, *Harbinger*, vol. n°1, juillet 1967.

NOGUEZ, Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain*, Paris, Paris Experimental, 2002.

RABINOVITZ, Lauren, « Choreography of Cinema. An Interview with Shirley Clarke », *Afterimage*, vol. 11, n°5, décembre 1983, 8-11.

SEXTON, Randolph W., *The Logic of Modern Architecture*, New York, Architectural Book Publishing Company, 1929.

STEBBINS, Theodore E., MORA Gilles, HAAS Karen E., *The Photography of Charles Sheeler, American Modernist*, Boston, Bulfinch Press, 2002.

STERN, A.M., MELLINS Thomas et FISHMAN David, *New York 1960: Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, New York, The Monacelli Press, 1995.

SULLIVAN, Louis H., *The Autobiography of an Idea*, New York, Dover publications, 1956.

VAN LEEUWEN, Thomas A.P., *The Skyward Trend of Thought: Metaphysics of the American Skyscraper*, Cambridge, MIT Press, 1986.

VAN LEEUWEN, Thomas A.P., « Le gratte-ciel, synonyme de la ville », in Jean Clair, dir., *Les années 20, l'âge des métropoles*, Montréal et Paris, Musée des beaux-arts de Montréal et Gallimard, 1991, 432-39.

WOLFE, Charles, « Straight Shots and Crooked Plots, Social documentary and the Avant-Garde in the 1930s », in Jan-Christopher Horak, dir., *Lovers of Cinema: The First American Avant-Garde 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, 234-66.

NOTES

1. « a piece of architecture that universally could meet the semiotic requirements of its connotations. »
2. « the element of loftiness, in the suggestion of slenderness and aspiration, the soaring quality as of a thing rising from the earth as a unitary utterance ».
3. « [The buildings] never begin to speak to you, in the manner of the builded majesties of the world... towers or temples or fortresses or palaces – with the authority of things of permanence or even of things of long duration. » L'histoire a cédé la place au commerce. « The great city is projected into its future as, practically, a huge, continuous fifty-floored conspiracy against the very idea of the ancient graces... ».
4. « New Architecture in New York », *Arts*, vol 4, août 1923, 67, cité dans van Leeuwen, 1991, 454-455.
5. Cité par Giedion, 2000, 230, le texte émane d'une conférence prononcée au Chicago Art Institute et publiée dans le *Inland Architect*, en juin 1890.
6. Cité par Van Leeuwen, 1991, 441, issu de R.W. Sexton, 1929, 55.
7. « New York, symbol of impressive industry, finance, power, where men are dwarfed by the immensity of that which they have conceived - machines, skyscrapers - mountains of steel and stone. »
8. « [it is] not a film of human beings, but of skyscrapers which they had erected, completely dwarfing humanity itself », cité dans Horak, 1995, 32.
9. « Magic city climbing high, charming walls reflect the sky; magic city in the sun, has the darkness on the run. It's growing bright the city, light the city, right the city now. We're going to chase the shadows, erase the shadows from our city now... ». Ces paroles sont reproduites dans Stern, Mellins et Fishman, 1995, 1198.
10. « Old facades must pass away, like the horse they've had their day. Old walls tumbling into dust, signs proclaiming dig we must. [...] We'll put a new skyscraper in the ground. »
11. Shirley Clarke définit son projet en ces termes : « Skyscraper a prouvé que je pouvais prendre ce qui semblait être un sujet documentaire et, par une théâtralisation du tournage et du style de montage, en faire une comédie musicale qui soit vraiment divertissante » (« Skyscraper proved that I could take what seemed to be a documentary subject and, by theatricalizing the shooting and editing style, make a musical that is really entertaining. ») in Rabinovitz, 1983, 9.
12. « It takes a lot of men, a lot of time, to put a scraper in the sky. »

RÉSUMÉS

Le gratte-ciel et le cinéma se sont développés en même temps, deux fruits de la modernité urbaine. De cette proximité naît peut être le fait que le cinéma américain, d'avant-garde en particulier, s'est amplement emparé de ce bâtiment. A travers une étude esthétique de films

américains des années 1900 et 1920, puis des années 1950 et 1960, mis au regard des autres arts modernistes américains, on voit comment sont mises en scène ou critiquées les connotations qui sont attachées au gratte-ciel dès sa conception — emblème de la puissance financière privée, ou récit héroïque d'une élévation, toujours hanté par une possible destruction. Les images du gratte-ciel dans ces films traduisent aussi la naissance d'un paysage urbain typiquement américain.

INDEX

Mots-clés : Gratte-ciel, cinéma expérimental, avant-garde, architecture, ville, Warhol, modernisme.

Thèmes : Trans'Arts